



L'intertexte cinématographique de la sociologie. Contribution à une réflexion sur les relations entre sociologie et fiction

*The cinematographic intertext of sociology. Contribution to a reflection on the
relationship between sociology and fiction*

Laurence Ellena



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/itti/1466>

DOI : 10.4000/itti.1466

Éditeur

Université de Poitiers

Référence électronique

Laurence Ellena, « L'intertexte cinématographique de la sociologie. Contribution à une réflexion sur les relations entre sociologie et fiction », *Images du travail, travail des images* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 20 février 2021, consulté le 25 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/itti/1466> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itti.1466>

Ce document a été généré automatiquement le 25 juin 2021.

Images du travail, travail des images

L'intertexte cinématographique de la sociologie. Contribution à une réflexion sur les relations entre sociologie et fiction

The cinematographic intertext of sociology. Contribution to a reflection on the relationship between sociology and fiction

Laurence Ellena

- 1 Ce n'est que récemment que la sociologie entreprend d'interroger ses relations avec les disciplines artistiques¹, qu'il s'agisse d'analyser les œuvres — surtout romanesques — comme des sources d'inspiration, comme des analyses sociologiques « par anticipation » ou comme des modalités d'écriture possibles du monde social. La multiplication des publications, ouvrages collectifs, numéros de revues sur le sujet est un indicateur de la richesse de ce terrain d'investigation et d'un débat loin d'être clos². Deux interrogations sont cependant moins abordées, celles des relations de la sociologie avec le cinéma et celles de la fiction avec l'écriture, le matériau, les connaissances sociologiques. C'est sur ces deux points que l'attention se portera, en prenant pour terrain l'écriture de la sociologie.
- 2 Les textes sociologiques peuvent en effet reporter leurs lecteurs à diverses disciplines, auteurs, travaux, en convoquant des références sociologiques, philosophiques, historiques, sources documentaires — données statistiques, archives, etc. à l'appui de leur argumentation. Ces textes renvoient parfois aussi à des domaines artistiques, et cela sans qu'il s'agisse de l'objet d'étude en question ou du terrain d'investigation d'une enquête. On peut ainsi y trouver mentionnés des romanciers, mais aussi des films, des réalisateurs.
- 3 La réflexion se focalisera sur le cas des reports des sociologues au cinéma de fiction, phénomène qui sera nommé ici *intertextualité cinématographique*³, qui sera analysé tout

autant en tant que signe de l'intérêt de la sociologie pour le cinéma, qu'en tant que source d'intérêt pour elle.

Introduction : *Rashômon* et l'essence de la décision

« C'est assez consciemment qu'Allison s'inspire de *Rashômon*, et l'analogie n'est pas fortuite, car ce film présente un admirable exemple de la complexité et de l'ambiguïté des stratégies humaines ».

Michel Crozier, Ehrard Friedberg, *L'Acteur et le Système*⁴

- 4 C'est par la présentation d'une référence « gigogne » que je commencerai l'exposé, celle par laquelle Michel Crozier et Ehrard Friedberg convoquent le film *Rashômon*⁵ de Akira Kurosawa (1951) en se reportant, dans *L'Acteur et le Système*, à Graham Allison et à son désormais classique *Essence of Decision* (1971).
- 5 Crozier et Friedberg examinent l'analyse par Allison de la décision qui conduisit le président Kennedy, suite à l'installation par l'Union Soviétique de missiles nucléaires à Cuba — faisant planer la menace d'une guerre nucléaire —, à mettre en place un blocus naval le 22 octobre 1962, entraînant le retrait des missiles et la résolution de la crise.
- 6 Le choix du blocus se présente à première vue, indique Allison, comme l'illustration d'une solution extrêmement bien préparée par un examen de chaque avantage et désavantage : le gouvernement américain a, semble-t-il, choisi la « solution la meilleure » à la suite d'une réflexion rationnelle du « moindre coût au moindre risque ». Mais Allison met en avant combien ce processus de décision n'est rationnel qu'en apparence, et décrit trois modèles de raisonnement, trois « paradigmes » différents à partir desquels il est possible d'appréhender ce processus décisionnel.

La question des points de vue

- 7 Si, pour Crozier et Friedberg, l'exposé d'Allison comporte plusieurs inconvénients⁶, toujours est-il que cette présentation « sur le mode de la narration, qui fit le succès du film japonais *Rashômon*, indiquent-ils, est très suggestive et en même temps très convaincante » (Crozier, Friedberg, 1977, 290).

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

- 8 Le mode narratif choisi par Allison suit en effet une trame composée de trois descriptions successives et très contrastées qui mettent en évidence les dimensions complémentaires bien que divergentes du processus politique et administratif à l'œuvre dans la recherche d'une solution à la crise des missiles de Cuba :
 - l'interprétation *rationnelle*, qui correspond à l'exposé des coûts des avantages et des inconvénients. C'est le prisme par lequel sont appréhendées spontanément les prises de décision, c'est le modèle de l'*acteur rationnel* ;

- l'interprétation *organisationnelle*, qui montre d'un autre côté comment les solutions ont été déterminées par les caractéristiques des organisations qui les produisent : leurs particularités de fonctionnement expliquent les décisions prises ;
 - l'interprétation *politique*, qui met en évidence la négociation des différents opérateurs politiques aboutissant au choix de l'une d'entre elles.
- 9 Pour Allison, si chacune de ces interprétations est valable, chacune correspond aussi non seulement à un niveau différent de la réalité, mais également à des dimensions dissemblables tout en étant complémentaires. Ces différentes dimensions rendent compte de la complexité de tout processus de décision.
- 10 Dans son film *Rashômon*, Akira Kurosawa donne à voir de son côté un même événement — un crime — sous les angles successifs et différents de quatre témoins, utilisés comme quatre narrateurs différents. Ceci a pour conséquence de produire des versions divergentes du même fait suivant les points de vue adoptés par chaque narrateur, et de provoquer chez les spectateurs — entre autres effets — un sentiment de confusion, de stupeur et de perplexité quant à leur propre représentation de la réalité.
- 11 Chez Allison, les différents narrateurs de Kurosawa correspondraient à des « modèles de raisonnement » ou « paradigmes ». Leurs caractéristiques et la logique de leurs raisonnements illustrent une lecture singulière des événements.
- 12 Le mode de narration, chez Kurosawa et Allison, amène à prendre conscience de la complexité des stratégies humaines et de l'ambiguïté des représentations de la réalité.
- 13 En note de bas de page, Crozier et Friedberg soulignent : « c'est assez consciemment qu'Allison s'inspire de *Rashômon*, et l'analogie n'est pas fortuite, car ce film présente un admirable exemple de la complexité et de l'ambiguïté des stratégies humaines » (Crozier, Friedberg, 1977, 290, n. 1)

Une référence heuristique

- 14 Présenté comme source d'un dispositif de narration pour Allison, *Rashômon* est cité dans sa force modélisatrice chez Crozier et Friedberg : l'œuvre cinématographique donne à comprendre au lecteur combien la situation décrite par Allison est comparable à celle de ce Japon médiéval présenté par Kurosawa, dans lequel plusieurs personnes décrivent des versions différentes du même crime.
- On peut cependant interroger le caractère vague de la référence.
- 15 Graham Allison cite-t-il *Rashômon* dans *Essence of Decision* ? On ne retrouve pas trace du report à *Rashômon* dans l'édition de 1999⁷, et la question reste de savoir si elle est présente dans l'édition originale, qu'il est difficile de se procurer à ce jour. Si oui, pour quelle raison Friedberg et Crozier ne renvoient-ils pas précisément aux mots d'Allison et se contentent-ils de parler d'une « inspiration » comme s'ils n'en avaient que ouï-dire⁸ ? Si Crozier et Friedberg ne sont d'ailleurs pas les seuls à souligner le parallèle, les autres auteurs ne sont pas plus précis sur ce point⁹.
- 16 Cependant, pourquoi accorder autant d'intérêt à la question ? Car au fond, les analyses de Graham Allison seraient certainement les mêmes, que le film *Rashômon* y soit cité ou non. Que Crozier et Friedberg, et d'autres avec eux, y retrouvent une démarche narrative « kurosawaienne » montre l'intérêt de ce film pour la sociologie, auquel il serait tout à fait *raisonnable* de n'accorder qu'une importance relative.

- 17 Essayer de le savoir traduit les enjeux soulevés par cette mention, le relatif pas de côté dont cet usage de l'intertextualité cinématographique témoigne par rapport aux attendus méthodologiques et épistémologiques de la discipline sociologique.
- 18 S'attarder sur cet extrait soulève une série de questions relatives aux dispositifs d'énonciation en sociologie, à la légitimité de se référer aux œuvres cinématographiques et à la responsabilité de celui qui écrit dans une discipline où par l'écrit passe une grande partie de l'administration de la preuve. Cela renvoie enfin au statut d'autorité des œuvres artistiques, au statut de connaissance qui peut, par leur entrée dans le texte sociologique, leur être conféré, et à une certaine transgression à l'œuvre dans cette pratique.
- 19 C'est dans ce contexte particulier qu'il a été décidé de tenter de rendre compte du phénomène dans la sociologie française en prenant les sociologues au mot ; d'accorder à ces convocations une attention comparable aux convocations des textes de leurs pairs en décrivant leurs modalités d'apparition, et d'essayer d'en découvrir les régularités et la signification.

1. Différentes catégories de l'intertexte cinématographique

- 20 Deux ensembles de textes sociologiques ont été visités pour prendre la mesure de cette intertextualité cinématographique, deux corpus très inégaux de par leur volume, mais qui présentent des qualités liées à la fois à leur étalement dans le temps et à leur éclectisme.
- 21 Le premier corpus comprend soixante-seize ouvrages de sociologie générale¹⁰. Il rassemble les publications de plusieurs sociologues représentatifs des grands courants de la sociologie française des années 1960 aux années 1980¹¹. Ce corpus a permis l'observation de la pratique des références artistiques dans la sociologie française en général (littéraire, picturale, cinématographique), sans envisager la période la plus récente.
- 22 Le deuxième corpus, composé de seize ouvrages de sociologie du travail, de ses prémisses aux années 2000¹², tente d'être représentatif des différentes problématiques et optiques théoriques les plus importantes de la période¹³. C'est dans l'espace constitué par ces ouvrages qu'a été abordée la présence ou l'absence de références cinématographiques au cinéma de fiction¹⁴ en utilisant ce terme dans l'un des sens donnés par Schaeffer, *feintise* et *mensonge*, type de discours exigeant pour sa concrétisation qu'il soit reconnu comme fiction, c'est-à-dire « autonome du réel » (1999)¹⁵.
- 23 Afin de minimiser les ambiguïtés, les références allusives et les emprunts non déclarés¹⁶ ont été écartés, pour retenir exclusivement la présence explicite d'une référence cinématographique¹⁷, c'est-à-dire *la mention d'une œuvre ou de son réalisateur dans un texte sociologique, sans que l'œuvre elle-même soit l'objet de cette étude*¹⁸.
- 24 Trois types de références à l'œuvre cinématographique de fiction se sont dégagés. Ce classement correspond aux propriétés et au statut que tendent à accorder les sociologues aux œuvres auxquelles ils renvoient. Cette typologie met en évidence que

l'œuvre est utilisée de plusieurs manières, exprimant différentes dimensions cognitives qui seront brièvement exposées à l'aide d'exemples significatifs tirés du corpus.

1.1. L'œuvre filmique comme document

« Les cheminots de Périgueux parlent en connaissance de cause des formes pré-tayloriennes d'action et conscience ouvrières. Beaucoup ont connu l'époque de la locomotive à vapeur, si bien rendue dans le film de Jean Renoir, *La Bête humaine*, et tous sont sensibles au caractère relativement récent des changements apportés dans le travail du fait de son remplacement par la traction diesel ou électrique. »

Alain Touraine, Michel Wieviorka, François Dubet, *Le Mouvement ouvrier*¹⁹

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

- 25 Diverses formes de créations cinématographiques, par leurs descriptions et leur mise en scène, sont présentées tout d'abord comme pouvant fournir une *documentation* sur une situation sociale et culturelle, ou comme ayant la capacité d'informer sur le caractère dynamique d'un processus : sentiments et émotions, changements de mentalité, évolution du travail.
- 26 Ce type de référence tend à être justifié par les qualités de *description* du monde social que confère le sociologue à l'œuvre citée.

1.1.1 Le cinéma comme source *objective*

- 27 Chaplin est une figure importante de cette catégorie. Image forte chez Friedmann, dans *Où va le travail humain* le cinéaste, créateur des « images inoubliables des *Temps modernes* », évoque « l'universelle évolution de la grande industrie vers la répétition, vers les tâches parcellaires, vers ces formes d'activité si dangereuses pour la dignité humaine » (Friedmann 1963, 287). Chez Crozier, le déclin de la civilisation industrielle fait apparaître « l'image de Charlie Chaplin sur sa chaîne de montage (...) aussi archaïque que celle du semeur de l'angélus de Millet » (Crozier, 1987, 53). Marcelle Stroobants évoque le taylorisme auquel on associe à tort le Charlot ouvrier des *Temps modernes*, « exécutant mille fois un mouvement identique » qui, même pendant les pauses, « continue à gesticuler dans le vide, à serrer des boulons imaginaires comme un robot détraqué » : « le film de Charlie Chaplin est sorti en 1936 et ces images sont celles du travail à la chaîne. Or la chaîne n'est pas l'invention de Taylor, mais celle de Ford. » (Stroobants, 2010, 24)

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

- 28 Lorsque, dans *Le mouvement ouvrier*, Alain Touraine, Michel Wieviorka et François Dubet convoquent *La Bête humaine*, c'est parce que, écrivent-ils, elle « rend bien » une époque. *La Bête humaine* est de la sorte présentée comme un témoignage, une source sinon fiable, du moins à laquelle il est possible de se reporter pour donner à voir ce que pouvait être le travail des employés des chemins de fer de la période. Le film, d'une certaine manière, tend à rendre compte.
- 29 Pierre Bourdieu, dans *La Distinction*, se réfère lui aussi à Jean Renoir selon un procédé de cet ordre.
- « L'affinité entre les potentialités objectivement inscrites dans les pratiques et les dispositions ne se voit jamais aussi bien que dans le cas de l'aviation, spécialement militaire : les exploits individuels et la morale chevaleresque des aristocrates prussiens et des nobles français passés de Saumur à l'escadrille (tout ce qu'évoque *La Grande illusion*), sont impliqués dans la pratique même du vol qui, comme le suggèrent toutes les métaphores du survol et de la hauteur, est associée à la hauteur sociale et à la hauteur morale, "un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle" comme dit Proust à propos de Stendhal. »
- Pierre Bourdieu, *La Distinction*²⁰.
- 30 Les situations et les comportements des personnages du film de Jean Renoir tendent à être ici présentés comme décrivant des comportements, situations, analogies, homologies décrits par le sociologue.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

- 31 La création cinématographique se donne à voir alors comme un témoin du monde social. Mais la marge est mince entre le subjectif et l'objectif, comme le montre le dernier exemple et, dans d'autres références, elle apparaît clairement comme un témoin sensible qui, parce que subjectif, se présente comme « traduction » de la sensibilité d'une époque.

1.1.2. Le cinéma comme source sensible

- 32 Dans la catégorie « documentation », deux sous-catégories sont à distinguer. Dans la première, le cinéaste est présenté comme transcrivant par son œuvre la réalité sociale. Il s'agit de toutes les références tendant à conserver essentiellement dans les œuvres une dimension ethnographique. Dans la deuxième, c'est le regard du créateur qui intéresse le sociologue.

« Dès la première moitié du XIX^e siècle, toute une littérature déploie [...] une image unifiée du monde ouvrier, érigeant l'ouvrier en symbole du travail lui-même : enquêteurs du XIX^e, écrivains, premiers cinéastes* ont dépeint la peine, la solidarité, le courage, la misère... On ne saurait donc rendre compte du monde ouvrier sans, simultanément, analyser ce mythe "ouvriériste" et sa signification sociologique complexe. »

* Citons le film emblématique du Front populaire tourné par Jean Renoir : *La vie est à nous* (1936), travailleurs eux-mêmes.

Alexandra Bidet, Thierry Pillon, François Vatin, *Sociologie du travail*²¹

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

- 33 L'œuvre, parce que témoignage subjectif, peut être évoquée parce qu'elle transcrit, comme dans cet exemple, une évolution des représentations. De la même manière que Renoir peut être cité comme témoin *objectif* d'une époque, il peut l'être aussi comme participant de l'imaginaire d'une tradition idéologique. C'est dans ce sens que Bidet, Vatin et Pillon citent *La vie est à nous* — fiction documentaire — comme emblématique du Front populaire et du mythe ouvriériste tout comme, dans le même geste, Jean Duvignaud cite Chaplin comme emblématique de l'*imaginaire*²² d'un temps (Duvignaud, 1990, 198).
- 34 On retrouve cette dimension sensible des œuvres exprimée dans l'usage fait du cinéma par Georges Balandier. L'auteur montre comment le changement des idéologies et des représentations se manifeste dans des œuvres de science-fiction, des films comme *2001, L'Odyssée de l'espace* ou *Star Trek*, mettant au jour selon lui un déplacement, des « rêveries sur l'univers » à la « science-fiction cosmogonique », récits qui, dans la tradition des récits de voyage, mettent en scène des personnages de pionniers, mais des pionniers d'un nouveau type, « héros et presque dieux » dont la représentation est selon lui révélatrice (Balandier, 1985, 134, 226-227, 242). Les œuvres cinématographiques sont convoquées ici pour leur manière singulière d'appréhender le temps, temporalité significative d'une culture particulière, celle de la modernité.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

1.2. Modélisation et typification

- 35 Les situations décrites, les personnages, itinéraires, comportements et pratiques mis en scène peuvent être également une source de modèles, de catégories, de types et de types-idéaux pour le raisonnement sociologique ou sa présentation. Le sociologue reprend les modèles, catégories et types émanant du processus de création comme des exemples qui lui permettent d'illustrer ses théories, de classer ses données ou de comparer ces modèles, catégories et types à son propre terrain d'étude.

« Si elle reste une société bloquée, c'est parce que les innovations qui apparaissent en son sein ne semblent pas pouvoir dépasser une certaine limite et souvent, de ce fait, ne peuvent durer. Dans notre société, les petits ruisseaux ne font pas les grandes rivières. De puissants modèles de régulation rejettent constamment les innovations incompatibles avec le fonctionnement rigide des grandes structures d'intégration. Et l'innovation, comme un écureuil en cage, continue par ses efforts à faire tourner le système, auquel elle apporte son énergie sans pouvoir le changer. Nous allons d'ailleurs voir qu'un équilibre subtil tend naturellement à s'établir, poussant quiconque a réalisé quelque chose à devenir à son tour conservateur — comme le colonel anglais du *Pont de la rivière Kwāi*, si attaché à son œuvre que, pour la préserver, il sera prêt à trahir son idéal de combattant. Le problème n'est donc pas le manque de ressources, mais l'absence de levier est l'impossibilité qui en résulte de mettre ces ressources en prise sur les systèmes de régulation. »

Michel Crozier, *On ne change pas la société par décret*, Paris, Grasset, 1979, p. 66.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

- 36 Divers aspects de la vie sociale trouvent leur schématisation et leur typification dans des œuvres de création cinématographiques. Comme ici dans le texte de Crozier, les comportements des individus, leur statut social, le fonctionnement des organisations qui sont décrits sont alors utilisés dans le discours sociologique en tant que types ou types-idéaux. Dans ce cas, le texte présente l'œuvre comme autre chose qu'un document objectif ou subjectif, mais plutôt comme un élément modélisé du monde social. On retrouve cette dimension à plusieurs reprises dans les textes des sociologues étudiés, comme dans le *Traité de sociologie du travail* de 2003, de Thierry Pillon et François Vatin par exemple.

Le développement des services administratifs des entreprises industrielles résulte du mouvement de rationalisation entamé à la fin du XIX^e siècle et que symbolise le principe taylorien de séparation du travail de conception et du travail d'exécution. [...] La mise en place de formes spatiales adaptées à la disciplinarisation du travail fut toutefois plus tardive dans le tertiaire administratif. Elle est contemporaine de l'apparition, à la fin du XIX^e siècle, du machinisme bureautique [...]. Deux grands types spatiaux apparaissent au début du siècle : les bureaux collectifs occupés par les employés ou les contremaîtres disposés en rangs et les bureaux individuels cloisonnés, réservés à l'encadrement. La coïncidence entre une place physique et une activité définie par ses caractéristiques sociales et techniques se veut, dans de tels espaces productifs, parfaite*.

*On dispose d'une magistrale illustration cinématographique de cet espace hiérarchique du bureau administratif dans le film de Billy Wilder : *La Garçonnière* (1960). Le héros de ce film fait une carrière accélérée dans une grande firme d'assurance, installée dans un gratte-ciel new-yorkais, grâce au prêt de sa « garçonnière » à ses supérieurs hiérarchiques pour leurs rendez-vous galants. Au fur et à mesure qu'il progresse dans la hiérarchie, il gravit aussi les étages du building, de la gigantesque salle commune du premier étage où crépitent les machines à écrire au somptueux bureau directorial du dernier étage. À chaque étape, il occupe un espace plus vaste dans un bureau moins peuplé. La hiérarchie est ainsi marquée à la fois par le plus grand espace vital, et par la moindre promiscuité. Quand les employés de base ne doivent rien avoir à cacher, les employés supérieurs doivent pouvoir s'isoler pour traiter les dossiers délicats et définir la stratégie de l'entreprise.

Thierry Pillon, François Vatin, *Traité de sociologie du travail*²³.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

- 37 D'une manière plus systématique, Raymond Boudon, dans *L'Art de se persuader* (1990), tire parti, à de nombreuses reprises, d'exemples filmiques pour illustrer les « bonnes raisons de croire à des idées fausses » du scientifique, qu'il compare par ailleurs, à d'autres moments, aux « bonnes raisons que l'on a de croire à des idées fausses » dans la connaissance ordinaire. Ainsi en est-il du processus qui, en tant que spectateur d'un film de Hitchcock ou de Clouzot, nous fait successivement douter de la culpabilité ou de l'innocence de chacun des protagonistes.

« Tous les docteurs Watson de la littérature policière sont construits sur le même modèle : ils s'arrêtent toujours à des contextes logiques étriés, ceux que le scénariste cherche à imposer au spectateur en mobilisant tous les trucs de son

métier. »

Raymond Boudon, *L'Art de se persuader*²⁴.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1466>

- 38 La question que se pose par exemple le spectateur du film de Hitchcock, *Mais qui a tué Harry ?*, peut être plongée dans des contextes logiques variables, indique ainsi Raymond Boudon. En dépit de sa clarté et de sa simplicité apparentes, elle est profondément ambiguë, « sa signification évolue au cours de l'enquête à laquelle le réalisateur convie le spectateur » (Boudon, 1990, 180). Pour l'auteur, le point fondamental réside en ce que l'enquêteur a des chances de se tromper lorsqu'il place la question dans un contexte logique déterminé : « tout le secret de la littérature ou du cinéma policier est là : suggérer au lecteur et au spectateur, le plus longtemps possible, des contextes logiques à l'intérieur desquels il ne peut y avoir de solution satisfaisante à l'énigme, c'est-à-dire de théorie qui puisse lier la gerbe des faits » (Boudon, 1990, 181).
- 39 Hitchcock, ou Clouzot, pour *L'assassin habite au 21*, arrivent tous deux à imposer au spectateur un contexte logique particulier, constitué d'une liste finie de coupables, où le spectateur n'a aucune chance de trouver la solution²⁵ : il situe ainsi implicitement son questionnement dans un cadre dans lequel il lui est impossible de trouver la solution du problème, puisque la solution n'est pas dans ce cadre. Raymond Boudon fait le lien entre plusieurs attitudes. Il compare l'attitude du spectateur à celle du scientifique : « exactement comme le spectateur est amené à choisir des *a priori* inadéquats, le chercheur peut "choisir" des *a priori* formels qui le conduiront sur des fausses pistes » (Boudon, 1990, 182). Ainsi, les questions auxquelles on cherche à répondre en les situant dans un cadre logique ne sont pas l'apanage de la littérature et du cinéma policier : ce sont aussi les questions que se posent les scientifiques. Raymond Boudon compare alors les questions scientifiques aux questions policières. Le processus d'incertitude par lequel passe le spectateur est par ailleurs le modèle de celui par lequel passe le scientifique. Les références aux films de Hitchcock et de Clouzot sont ainsi là en tant que « réactifs », et non en tant que *modèles* au sens strict du terme : ce que Boudon examine, c'est la réaction du spectateur, ses questionnements et les étapes d'incertitude par lesquelles il passe durant la projection. On peut constater qu'il y a là quelque chose de plus qu'une schématisation.

1.3. Des connaissances implicites²⁶ du social

- 40 On retrouve une utilisation de cet ordre lorsque Bernard Mottez indique combien le Charlot des *Temps modernes* « concentre en lui », « tout comme le K. du procès », la critique de la rationalisation du travail et l'anomie qui en est consécutive (Mottez, 1971, 49). Ici s'ajoute, à la dimension de schématisation-modélisation du monde social, celle par laquelle on attribue à l'œuvre cinématographique une vertu heuristique.
- 41 Dans la troisième catégorie de référence repérée, les œuvres sont donc présentées comme des savoirs ou de *potentiels* savoirs sur la société, des sociologies *implicites* ou des sociologies *par anticipation*. La référence à *Rashômon* de Crozier et Friedberg via Graham

Allison entre pour partie dans cette catégorie : l'œuvre est présentée comme analyse — en tant que sujet — de la complexité du réel. Mais elle apparaît aussi comme un modèle de narration, un modèle d'écriture, un modèle d'exposition producteur de connaissance.

1.4 Des procédures d'analyse du social

- 42 De la sorte, c'est le regard de Kurosawa, son dispositif narratif, que nous appellerons *procédure*, qui conduit à la connaissance, dans le passage analysé de *L'Acteur et le système* dans lequel Crozier et Friedberg se reportent à *Rashômon*. Il en est ainsi également lorsque Marcelle Stroobants, en amont de sa bibliographie, indique comment « il faut tous les ressorts de la fiction et les ressources de la littérature — ou du cinéma — pour traduire les sensations, les émotions et les mouvements qui résistent au langage de la recherche » (Stroobants, 2003, 125).

2. Le cinéma comme source et comme signe de la sociologie

- 43 Les recherches sur la manière dont le cinéma, comme la littérature, rendrait compte du monde social pointent et décrivent le phénomène²⁷, et certaines publications tentent d'expliquer les raisons pour lesquelles le cinéma peut être mobilisé.

2.1. Une possibilité de connaissance par la mobilisation des images

- 44 Mouloud Boukala et François Laplantine (2006), en dressant un panorama des modélisations du social exercées par le cinéma²⁸, essayent de montrer dans quelle mesure le film permettrait aux sciences sociales de montrer ce qui ne peut être dit ni montré autrement. Une représentation cinématographique peut devenir un « faux réel », une « sélection » du réel, mais permet aussi d'objectiver, de visibiliser l'invisible, de donner un don d'ubiquité au chercheur et de rendre possible la reproduction de situations (Durand, 2001). La vidéo peut ainsi être un « super œil », qui n'est pas pour autant forcément objectif, la question des choix des points de vue étant tout aussi dominante au cinéma qu'en sciences sociales (Durand, 2001).
- 45 Le constat de Jean-Paul Géhin (2013) sur la mobilisation des images en sociologie du travail permet de distinguer trois périodes, qu'il est envisageable d'élargir à l'ensemble de la sociologie. L'usage des images fixes ou animées constitue dans un premier temps une préoccupation plutôt marginale que l'on peut dater des années 1960-1970. Des expérimentations novatrices commencent à émerger plus tard, dans les années 1980-1990. Mais c'est seulement dans les années 2000 que se développent de manière marquée des usages de l'image (et en particulier de l'audiovisuel) dans la démarche d'enquête en sociologie, non sans que soient pointées de nombreuses difficultés²⁹.
- 46 Pierre Maillot évoque les problèmes de ce double apprentissage en insistant sur le fait qu'on ne filme pas si l'on n'est pas photographe ou cinéaste. Un second apprentissage nécessaire concernerait la capacité « non plus seulement technique, mais esthétique-sémantique [...], de construire un discours dans l'écriture photo-cinématographique »

(Maillot, 2012). Pour Jean-Pierre Durand et Joyce Sebag, écrire la sociologie *par* ou *avec* le cinéma peut sembler plus facile aujourd'hui avec la réduction des coûts de tournage et de montage, mais, au-delà de cette apparente facilité, la sociologie filmique ne peut se soustraire à des interrogations plus anciennes, les images/sons et l'écrit « relevant de deux modes de connaissance des réalités sociales entrant en tension » (Durand, Sebag, 2015). Les sociologues-cinéastes seraient confrontés à la difficulté de devoir apprendre à « penser avec le cinéma » : tâche difficile, y compris parce que l'image/son sociologique ou ethnographique « peut résister à la mise en narration » (Durand, Sebag, 2015).

- 47 Le cinéma constitue de la sorte l'un des points de repère, mode de préhension-présentation du monde social dont les capacités sont interrogées, et dont rend compte cette intertextualité cinématographique de la sociologie. La présence du cinéma dans le texte sociologique est l'un des indicateurs de l'intérêt de la sociologie pour cette expression artistique, lieu d'un échange entre différents domaines d'expression du monde.

2.2. L'intertextualité cinématographique comme relation d'échange

- 48 Par la citation s'institue de fait un échange. Les œuvres en entrant dans le texte, en étant interprétées, gagnent une signification nouvelle par l'interprétation sociologique, tout en se trouvant figées par cette interprétation même.
- 49 Que l'œuvre soit présentée comme un *témoignage objectif* ou *sensible*, comme une *modélisation*, une *analyse* ou une *procédure d'analyse*, les œuvres ou les regards des réalisateurs sont transformés.
- 50 Les personnages, les mises en scène, les interactions, les situations se trouvent de la sorte mis au service de la sociologie et deviennent pour ainsi dire sociologiques. Le texte se les approprie, les *fait* sociologie, tout en ouvrant pour le lecteur un espace nouveau de significations.
- 51 L'étude de l'intertextualité, importation de fragments de textes dans d'autres textes³⁰, est ainsi instructive à plus d'un titre sur les modalités de production d'un écrit et sur sa réception potentielle. Le texte sociologique se présente dans cette perspective comme un ensemble complexe, formé de ce qui alimente la pensée des auteurs — en tout cas de ce qu'ils se représentent comme pouvant ou devant y être convoqué. Porte d'entrée dans un univers mémoriel, cette intertextualité permet de questionner le fonctionnement de notre discipline. La référence apparaît alors comme une relation d'autorité et de marché : du côté de l'émetteur, la pratique de la référence est un indicateur précieux des filiations et des choix épistémologiques des auteurs ; du côté du récepteur, l'intertexte nous en apprend sur le public potentiel de la sociologie, son lecteur-modèle, dessinant un horizon d'attente. Les films et les réalisateurs cités forment ainsi en quelque sorte la matrice du lecteur-modèle des sociologues considérés³¹.

3. Cinéma, littérature, des usages substituables ?

- 52 La focalisation de l'analyse sur l'intertexte cinématographique de la sociologie ne doit cependant pas empêcher sa contextualisation. En particulier, il est nécessaire d'insister

sur le caractère discret du phénomène. Son caractère discret vient d'une part du fait que non seulement il occupe peu de place dans le corps du texte, mais aussi qu'il n'est pas organique, dans le sens où le retirer du texte enlèverait peu, dans la plupart des cas à la cohérence générale du propos.

- 53 Mais l'intertexte cinématographique est également discret par rapport à l'intertexte littéraire de la sociologie, qui le domine largement. Ainsi, environ 10 % des références artistiques du corpus sont des références cinématographiques, le reste se distribuant entre références aux arts vivants (musique, théâtre, danse) et aux arts plastiques, alors que plus de 85 % sont des références littéraires.
- 54 Cette domination n'empêche pas que ces usages soient en grande partie comparables dans l'usage qui est fait, d'un côté de la littérature, de l'autre côté du cinéma dans le texte sociologique.
- 55 Il est à souligner tout d'abord que de la même manière qu'avec le cinéma, les sociologues qui se réfèrent aux œuvres littéraires tendent à présenter les œuvres comme des *documents objectifs* ou *subjectifs*, comme des *modèles* ou comme des *connaissances* ou des *procédures* d'analyse du monde social, qu'il s'agisse des œuvres de Flaubert, Balzac, Proust, Zola ou Thomas Mann par exemple. Mais la dernière catégorie est plus développée dans le cadre des références littéraires que dans le cadre de l'intertextualité cinématographique, celle de l'usage des procédures mises en œuvre par les artistes, leurs techniques, leurs méthodes comme moyen d'aborder, d'élucider, de décrire le réel. Les sociologues s'en inspirent ou s'en servent, soit pour affirmer leurs propres points de vue sur la meilleure manière d'appréhender le social, soit pour appuyer métaphoriquement leurs propositions avec celles de tel ou tel courant littéraire.
- 56 Dans *La Misère du monde* par exemple, où le problème du point de vue se pose au niveau de la manière dont sont présentés les entretiens qui composent en grande partie l'ouvrage, Pierre Bourdieu, évoquant l'ordre d'apparition des textes, leur construction, leur distribution, reporte le lecteur aux solutions trouvées par les romanciers, citation qui entre particulièrement en écho avec les propos de Crozier et Friedberg sur *Rashômon*.
- « On espère ainsi produire deux effets : faire apparaître que les lieux dits "difficiles" [...] sont d'abord difficiles à décrire et à penser et qu'il faut substituer aux images simplistes, et unilatérales [...], une représentation complexe et multiple, fondée sur l'expression des mêmes réalités dans des discours différents, parfois inconciliables ; et, à la manière de romanciers tels que Faulkner, Joyce ou Virginia Woolf, abandonner le point de vue unique, central, dominant, bref quasi divin, auquel se situe volontiers l'observateur et aussi son lecteur [...] au profit de la pluralité des perspectives correspondant à la pluralité des points de vue coexistants et parfois directement concurrents. »
- Pierre Bourdieu, *La Misère du monde*, 1993, p. 9.
- 57 En procédant « à la manière de », en s'inspirant de leur démarche littéraire, de leur recherche, les sociologues font coïncider, dans la même problématique, impératifs d'écriture et impératifs sociologiques. Dans le cadre de cette catégorie, les sociologues unissent dans une même perspective travail littéraire et travail sociologique³². On retrouve moins cette dimension dans l'intertexte cinématographique.
- 58 On peut certainement interpréter cette faible représentation dans le fait que les liens historiques, la filiation, les conflits qui unissent sociologie et littérature ne sont pas ceux qui unissent et séparent sociologie et cinéma. Le cinéma ne tient pas dans

l'histoire de la sociologie française la même place que la littérature³³, et la réflexion sur le cinéma, ses liens avec les sciences humaines et son apport à la réflexion sociologique sont bien plus récents.

- 59 Cependant, faut-il nécessairement considérer séparément les deux intertextes ? La référence cinématographique est en effet avant tout un intertexte fictionnel et à ce titre on ne peut la distinguer totalement, dans l'analyse, de l'intertexte fictionnel littéraire de la sociologie. Car ce qui est à noter dans cette mobilisation artistique, c'est la permanence de la question de la fiction, statut qu'il faut interroger, et la question des raisons pour lesquelles il est possible d'y retrouver des dimensions du social.

4. Pourquoi la sociologie pourrait-elle se référer à de la fiction ?

« Si je veux expliquer une théorie quelconque, psychologique, sociologique, morale ou autre, il m'est souvent commode de prendre un exemple inventé. »

Michel Butor, *Répertoire I*, 1960³⁴.

- 60 Gennadi Nikolaevitch Pospelov indique comment « l'artiste accentue ce qu'il y a de typique dans la réalité qu'il représente », « il l'exagère et l'élabore par l'image ; il transpose des situations générales courantes en situations particulières, exceptionnelles, que la vie n'offre que rarement ou jamais. C'est ce qu'on appelle parfois l'"acuité" des images artistiques » (Pospelov, 1967, 579). Aldous Huxley fait de cette capacité une des caractéristiques par lesquelles se distingue l'homme de sciences de l'artiste. Alors que le savant examinerait un certain nombre de cas particuliers, notant « toute similitude et toute uniformité », établissant « une généralisation, à la lumière de laquelle (...) tous les autres cas analogues pourront être compris et traités », l'artiste, à l'inverse, focaliserait son attention sur un cas particulier, de manière à le « transpercer du regard. » *Le Roi Lear*, *Hamlet* et *Macbeth*, seraient les parangons de ces situations et comportements, « autant de sordides faits divers montrant des êtres humains fortement typés placés dans des situations exceptionnelles » (Huxley, 1966, 14-15).
- 61 Michel Butor voit dans les personnages mis en scène dans les œuvres de création une commodité pour l'illustration. Les personnages fictifs, en quelque sorte plus intéressants que les réels, « comblent des vides de la réalité et nous renseignent sur celle-ci » (Butor, 1960, 10). Il s'agit de retrouver, dans les personnages comme dans les situations fictives, une *contraction* ou a contrario une *expansion* de la réalité : « de même que pour parler des personnages réels, il vaut mieux parfois employer des personnages fictifs, de même pour parler des événements récents, il est nécessaire de faire intervenir des événements anciens, pour faire saisir certains aspects du quotidien le mieux est souvent de s'installer en plein fantastique » (Butor, 1960, 10). Cette possibilité est un moyen pour la recherche, chaque situation ou personnage concentrant dans son individualité les caractéristiques stéréotypiques d'un comportement ou d'une situation. (Butor, 1960, 89-90). La science-fiction, genre requérant une culture scientifique supérieure à la moyenne, « mais aussi une connaissance de la réalité comparable à celle que demande un roman réaliste », Michel Butor l'appréhende comme un moyen. « On part du monde tel que nous le connaissons, de la société qui nous entoure. On introduit

un certain nombre de changements dont on cherche à prévoir les conséquences. Par la projection dans le futur, on déplie la complexité du présent, on développe certains aspects encore larvés. La science-fiction de ce type est un remarquable outil d'investigation méthodique dans la tradition de Swift » (Butor, 1960, 187-192).

4.1. Le processus de narration comme production du réel

- 62 Les capacités de l'écriture de fiction à produire le réel ont souvent été mises en avant. Aragon indique que *Les Cloches de Bâle* n'existaient pas lorsqu'il en écrivit la première phrase (1969, 178). « Quand j'ai mis Jorge dans la bibliothèque, je ne savais pas encore que c'était lui l'assassin. Il a pour ainsi dire tout fait tout seul », raconte Umberto Eco dans *Apostille au Nom de la Rose*. « La vérité est que les personnages sont contraints d'agir selon les lois du monde où ils vivent et que le narrateur est prisonnier de ses prémisses (Eco, 1985, 34-35). » L'écriture du récit suit une logique conduisant à la connaissance, à la compréhension du monde social, pour Yachar Kemal (1984, 127).
- 63 Les sociologues ne détiennent pas le monopole de la connaissance sur la société indique Howard Becker (2009). Et pour lui romanciers, cinéastes et sociologues ont à résoudre des problèmes semblables. Dans une autre perspective, Bernard Lahire insiste sur le fait que la sociologie aurait intérêt à piller la fiction à des fins scientifiques (2005, 2011). Pourvoyeuse de modèles, d'analyses, elle permettrait d'imaginer de nouvelles enquêtes sociologiques. Mais s'il y a description du monde social, précise Lahire, elle n'est pas forcément sociologie : c'est une sociologie *implicite*. Dans ce sens, peu importe d'ailleurs si ce que le sociologue utilise est « vrai » ou non. Car, pour Lahire comme pour Becker (2002, 2007), les faits fictifs peuvent être utilisés comme des hypothèses auxquelles comparer la réalité.

4.2. Fonctions de la fiction et décision de vraisemblance

- 64 Si la capacité des œuvres de fiction à rendre compte de la « réalité sociale » est un phénomène assez couramment *décrit*, cet usage apparaît comme s'intégrant dans un relatif impensé du texte sociologique, un allant de soi. Dans *Les Règles de l'art* (Bourdieu, 1992) Flaubert est le socioanalyste de ses propres conditions sociales de création, et Bernard Lahire interroge cette capacité (2005, 2011) en indiquant combien on peut chercher une explication de ce « sens du social » en enquêtant sur la socialisation des écrivains. Mais on ne trouve pas beaucoup de travaux tentant d'expliquer cette compétence. De la même manière, peu de recherches interrogent la manière dont le lecteur ou le spectateur lisent des dimensions du social dans les œuvres de fiction. Il est pourtant légitime de s'interroger sur ce qui se passe au niveau virtuel³⁵ du texte pour l'auteur et son lecteur potentiel d'une part et, plus largement, sur les possibilités épistémologiques de cet intertexte d'autre part.
- 65 Pour reprendre les mots de Nathalie Heinich, la fiction n'est pas sans effet sur le réel dans le sens où, en tant qu'imaginaire partagé, elle remplit plusieurs fonctions : des fonctions pragmatiques dans sa dimension narrative, une « fonction de solidification des références collectives dès lors qu'elle circule par la publication » (Heinich, 2005, 69) dans sa dimension imaginaire, et des fonctions de socialisation. La fiction permet dans cette perspective de « sortir de soi » et d'incorporer l'expérience d'autrui « par le

partage fictif d'un vécu analogue » (2005, 70). Enfin, la fiction est aussi à comprendre comme communication.

- 66 En s'appuyant sur les travaux de Jean-Marie Schaeffer (1999, 2005), Jean-Pierre Esquénazi (2009) parle de *vérité fictionnelle*, distincte de la *vérité naturelle* ou *historique*³⁶. En investissant cette notion, il fait du spectateur l'acteur principal de la narrativité. Le récit fictionnel ne manipule pas le destinataire : celui-ci est engagé dans la construction du récit.
- 67 Si la fiction — cinématographique, littéraire ou autre — fonctionne, explique Esquénazi, c'est parce que l'immersion fictionnelle permet une analogie entre le monde de l'œuvre et celui du lecteur. L'œuvre, bien que *fictionnelle*, prend sens dans la réalité du destinataire et fait en quelque sorte *vérité*. C'est la *vérité fictionnelle*. C'est à cette condition qu'il y a appropriation de la fiction par le destinataire. Esquénazi indique que le récit fictionnel opère une « modélisation exemplifiante » (Schaeffer, 2005), qui établit un lien entre imaginaire et réalité. La vérité fictionnelle serait dans cette perspective liée à la notion de *véraisemblance*.
- 68 On connaît bien, pour l'avoir vécue, cette situation dans laquelle on se reconnaît dans un personnage, s'identifie à lui, à ses aventures.
- 69 C'est au destinataire, souligne Esquénazi, de décider de cette vraisemblance. Le récepteur en décide en fonction de ce qu'il interprète et décrypte dans le récit. Dans cette appropriation, le personnage joue un rôle important. Il peut cristalliser cette analogie en rendant possible cette exemplification. Jean-Pierre Esquénazi définit ainsi la *vérité fictionnelle* comme la proposition concernant une situation de la réalité du destinataire, exemplifiée par un univers fictionnel, contestable de façons diverses, attribuée éventuellement à un locuteur-auteur, médiatisée par un personnage fictionnel et énoncée par le destinataire du récit (2009, 174).

Conclusion

- 70 Les propositions de Lahire et Becker sur le peu d'intérêt du statut de vérité de la fiction, celles d'Heinich sur ses fonctions et celles d'Esquénazi sur les décisions de vraisemblance peuvent éclairer à nouveaux frais les choix des sociologues citant les œuvres de fiction. Quelles sont en effet les bonnes raisons pour lesquelles les sociologues peuvent se référer à la fiction ?
- 71 La fiction, par une modélisation exemplifiante, propose des types de situations réelles, de comportements de personnages réels, que le lecteur sera, par-là, amené à mieux comprendre. Le rôle du destinataire dans l'attribution de cette vérité fictionnelle permet aussi de comprendre mieux comment, à la même œuvre, peuvent se rattacher différentes interprétations sociologiques.
- Plusieurs questions sont de la sorte à distinguer et discuter.
- 72 Quelle place donner, et avec quel objectif, à l'enregistrement de l'image et du son dans l'enquête en sciences sociales ? Plus largement, que peut apprendre le chercheur-filmeur des méthodes des auteurs de fiction cinématographique ? Que peuvent-ils nous apprendre sur la manière de saisir et de rendre compte du réel social ?
- 73 Car ce qui est en question n'est sans doute pas tant le rapport de la sociologie avec le cinéma et ses apports, mais le rapport de la sociologie avec la fiction et la narration, ce

qui revient à interroger la sociologie dans le passage de son terrain à son texte, dans son mode d'administration de la preuve, dans la formulation de sa connaissance.

BIBLIOGRAPHIE

- Allison G. (1971) *Essence of Decision: Explaining the Cuban Missile Crisis*, 1^{re} éd., Little Brown
- Allison G. et Zelikow P. (1999) *Essence of Decision. Explaining the Cuban Missile Crisis*, 2^e éd., New York, Longman.
- Aragon L. (1969) *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création ».
- Becke, H. (2009) *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte.
- Bou Hachem A. (2007) « Les étrangers dans la fiction française : regards sociologiques », *Sociétés*, 2007/2, n° 96, p. 29-39.
- Boukala M. et Laplantine F. (2006) « Une certaine tendance des sciences sociales en France : le cinéma mésestimé », *Anthropologie et sociétés*, Université Laval, vol. 30, n° 2, p. 87-106.
- Bourdieu P. (1992) *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil.
- Boyer A-M. (2001) « Littérature et ethnologie », *Revue de littérature comparée*, vol. 75, n° 2.
- Butor M. (1960) *Répertoire. Études et conférences, 1948-1959*, « Le roman comme recherche », « Balzac et la réalité », « La crise de croissance de la science-fiction », Paris, Minuit.
- Campion P. (1996) *La littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil.
- Cardoso J. S. (2007) « La communauté projetée : sociologie du cinéma », *Sociétés*, 2007/2 (n° 96), p. 59-68.
- Certeau (de) M. (1987) *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard.
- Cesaro P. et Fournier P. (2015) « De la fiction faire science : Mobiliser un feuilleton télévisé des années 1960 pour parler autrement du travail dans le nucléaire *Images du travail Travail des images*, n° 1. Publié en ligne le 15 décembre 2015.
- Cesaro P. (2008) « Le film de recherche en sciences humaines et sociales. Entre activité de recherche et subjectivité documentaire » ; in Eyraud C. et Lambert G. (2008) *Filmer le travail. Films et travail*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, p. 113-118.
- Cesaro P. et Fournier P. (2019) « La vidéo-élicitation à l'épreuve de la fiction réaliste : pour une sociologie pratique des expériences biographiques », 144^e congrès du Comité des travaux historiques et scientifiques : « Le réel & le virtuel », Mai 2019, Marseille, France.
- Compagnon A. (1979) *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Davis B., Anderson R. et Walls J. (2016) « The Rashomon Effect and Communication », *Canadian Journal of Communication*, Vancouver Canada, n° 41(2), p. 250-265.
- Durand J.P. (2001) « Filmer le social ? », *L'Homme & la Société*, vol. 4, n° 142, p. 27-44.

- Durand J.P. et Joyce S. (2015) « La sociologie filmique : écrire la sociologie par le cinéma ? », *L'Année sociologique*, vol.1/65, p. 71-96.
- Eco U. (1979) *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- Eco U. (1985) *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset.
- Eigeldinger M. (1987) *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, p. 15.
- Ellena L. (1996) *Sociologie et littérature, Étude des références aux œuvres de création artistiques de textes sociologiques contemporains*, Thèse de doctorat nouveau régime.
- Ellena L. (1998) « Argumentation sociologique et références littéraires », *Cahiers Internationaux de sociologie*, Janvier-Juin, « Figures de la connaissance », p. 33-54.
- Ellena L. (2009), « Mémoire sociologique, littérature et don. Le cas de l'intertexte littéraire, des textes fondateurs à la sociologie actuelle », *CONTEXTES* [En ligne], n° 5.
- Ellena L. (1998) *Sociologie et littérature, La référence à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- Ellena L. (2007) « Tendances et évolution des travaux sur les rapports entre sociologie et littérature » in Florent G. (dir.) *Sociologie des arts, sociologie des sciences*, Paris, L'Harmattan.
- Esquénazi J.P. (2009) *La Vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité*, Paris, Hermès.
- Friedberg E. (2000), « Comment lire les décisions ? », *Cultures & Conflits* [En ligne], 36, hiver 1999-printemps 2000.
- Genette G. (1982) *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil.
- Gignoux A-C. (2006) « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], 13.
- Heinich N. (2005), « Les limites de la fiction », *L'Homme*, 3 (n° 175-176), p. 57-76. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-57.htm>
- Hubscher R. (2007), « Goupi-Mains Rouges. Une paysannerie en trompe-l'œil ? », *Histoire & Sociétés Rurales*, 2007/1 (Vol. 27), p. 71-89.
- Huxley A. (1966) *Littérature et science*, Paris, Plon.
- Jauss H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, NRF.
- Kemal Y. (1984) *Entretiens avec Le Monde*. 2, Paris, La Découverte.
- Kristeva J. (1969) *Séméiotikè*, Paris, Seuil.
- Kuklick B. (2001) « Reconsidering the Missile Crisis and Its Interpretation », *Diplomatic History*, 25(3), 517-523.
- Lahire B. (2005) *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découverte.
- Lahire B. (2011) *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Archives contemporaines.
- Lepenies W. (1990) *Les Trois Cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la MSH.
- Menegaldo G. (2009) « La citation filmique : quelques modalités et enjeux », *Mise au point* [En ligne], 1/ 2009.
- Pospelov G. N. (1967) « Littérature et sociologie », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XIX, 4, p. 579.

Riffaterre M. (1979) *La production du texte*, Paris, Seuil.

Schaeffer J. M. (1999) *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil.

Schaeffer, J. M. (2005), « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, 2005/3 (n° 175-176), p. 19-36.

Soldini F. (1996) « La lecture de romans policiers : une activité cognitive », *Langage et société*, n° 76, p. 75-103.

Touze V. (2012) *Missiles et décisions*, Paris, A. Versaille.

Ouvrages du corpus cités dans le texte

Balandier G. (1985) *Le Détour*, Paris, Fayard.

Bidet A. Vatin et F. Pillon (2000) *Sociologie du travail*, Paris, Montchrestien.

Boudon R. (1990) *L'art de se persuader, des idées douteuses, fragiles ou fausses*, Paris, Fayard.

Bourdieu P. (1979) *La Distinction*, Paris, Minuit.

Bourdieu P. (1993) *La Misère du monde*, Paris, Seuil.

Crozier M. et Friedberg, E. (1977), *L'Acteur et le Système*, Paris, Seuil.

Crozier M. (1963) *Le Phénomène bureaucratique*, Paris, Seuil.

Crozier M. (1979) *On ne change pas la société par décret*, Paris, Grasset.

Crozier M. (1987) *État modeste, État moderne*, Paris, Fayard.

Duvignaud J. (1990) *La Genèse des passions dans la vie sociale*, Paris, PUF.

Friedmann G. (1963), (1978) *Où va le travail humain ?* Paris, Gallimard.

Mottez, B. (1971), *La sociologie industrielle*, Paris, PUF, QSJ.

Pillon, T. et Vatin, F. (2003), *Traité de sociologie du travail*, Toulouse, Octares.

Stroobants, M. (2003, 2010) *Sociologie du travail*, Paris, Armand Colin.

Touraine A., Wierviorcka M. et Dubet, F. (1984) *Le Mouvement ouvrier*, Paris, Fayard.

Manuels ayant permis la constitution du corpus de sociologie générale

Ansart P. (1990) *Les Sociologies contemporaines*, Paris, Seuil.

Durand J. P. et Weil R. (1990) *Sociologie contemporaine*, Paris Vigot.

Grawitz M. (1986) *Méthodes des sciences sociales*, 7^e édition. Paris, Dalloz.

Manuels ayant permis la constitution du corpus de sociologie du travail

Berthelot J.-M. (2000) *La Sociologie contemporaine*, Paris, Puf.

De Coster M. et Pichault, F. (1998), *Traité de sociologie du travail*, Bruxelles, de Boeck.

Durand, J. P. Pillon, T. et Vatin, F. (2007), (2003), *Traité de sociologie du travail*, Toulouse, Octares.

Erbes Seguin S. (1999) *La Sociologie du travail*, Paris, La Découverte.

Lallement M. (2007) *Le Travail, une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard.

Stroobants 2010 (2003) *Sociologie du travail*, Paris, Armand Colin, collection 128.

Vatin, F., Bidet, A. et Pillon, T. (2001) *Sociologie du travail*, Paris, Montchrestien.

Intertexte littéraire et cinématographique des corpus étudiés

Auteurs	Ouvrages avec références littéraires/total ouvrages	Nbre de réf. lit.	Catégories dominantes	Ouvrages avec références ciném./total ouvrages	Nbre de réf. ciném.	Catégories dominantes
Corpus Sociologie générale	48/76	354		10/76	18	
Balandier	5/8	32	Modèles/Document subjectif/Connaissances	1/8	3	Document subjectif
Boudon	3/10	15	Modèles/Procédures (négatives)	1/10	6	Modèles
Bourdieu	15/20	100	Procédures Connaissance	2/20	2	Document
Crozier	5/8	14	Modèles/Procédures (négatives)	4/8	5	Modèle Document
Duvignaud	7/7	164	Document sensible	1/7	1	Document subjectif
Touraine	13/19	29	Document objectif	1/19	1	Document objectif
Corpus Sociologie du travail	14/16	72		5/16	12	
Bidet, Vatin, Pillon	1/1	9	Document objectif/subjectif	1/1	2	Document subjectif
De Coster et Pichault	1/1	3	Document subjectif	0/1	0	
Dubet et Tripier	1/1	1	Modèle	0/1	0	
Erbes Seguin	0/1	0		0/1	0	
Friedman, Naville Tréanton	1/1	4	Document subjectif	0/1		
Friedmann	2/2	13	Document objectif/subjectif	1/2	1	Document objectif
Inbarne	1/1	1	Modélisation/document	0/1	0	
Lallement	1/1	5	Modélisation/Document Connaissance	0/1	0	
Mallet	0/1	8		0/1	0	
Maruani	1/1	1	(Citation en bibliographie)	0/1	0	
Mottez	1/1	3	Modélisation	1/1	1	Modèle/Connaissance
Pillon, Vatin	1/1	13	Document objectif/subjectif Modélisation/Connaissance	1/1	6	Modèle/Document subjectif
Reynaud	1/1	3	Modélisation/document	0/1	0	
Stroobants	1/1	11	Connaissance/Document objectif/Procédures	1/1	2	Connaissance/Document objectif/Procédures
Verret	1/1	5	(Épigraphes)	0/1	0	
Total	62/92	426		15/92	30	

NOTES

1. Problématique abordée depuis plus longtemps en ethnologie, en anthropologie et en histoire qu'en sociologie, certainement en raison de la genèse et des enjeux spécifiques de ces disciplines. Sur ces points cf. Laurence Ellena, 2007.
2. Questions traitées dans des publications antérieures, Laurence Ellena 1996, 1998, 2009.
3. Le terme d'*intertextualité* sera utilisé ici pour parler aussi des références cinématographiques du texte sociologique, dans le sens de Marc Eigeldinger et l'usage qu'en fait Gilles Menegaldo (2009) : « mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. » (Eigeldinger, 1987).
4. Michel Crozier, Ehrard Friedberg, 1977, p. 290 n.1.
5. Akira Kurozawa, *Rashômon*, 1951.
6. Crozier et Friedberg critiquent en particulier la séparation entre contraintes organisationnelles et contraintes politiques et la localisation trop nette du jeu organisationnel et

du jeu politique, chacun à un niveau différent qui correspondrait mal à la réalité, l'un et l'autre jeu en effet étant toujours selon eux mêlés.

7. Graham Allison, Philip Zelikow, 1999.

8. Crozier a en effet participé au printemps 1966 à la préparation de l'ouvrage. On peut relever par ailleurs que Friedberg réitère cette citation dans une publication récente, sans plus de précisions (Friedberg, 2000).

9. Ils se réfèrent aux analyses de Crozier et Friedberg en reprenant leurs termes, ou évoquent eux aussi une *inspiration* de Graham Allison sans donner plus d'explications. Cf. par exemple Bruce Kuklick, 2001, ou Vincent Touze, 2012.

10. Ce premier corpus est construit à partir de trois manuels : Madeleine Grawitz, 1986 ; Pierre Ansart, 1990 et Jean-Pierre Durand, Robert Weil, 1990.

11. Georges Balandier, Raymond Boudon, Pierre Bourdieu, Michel Crozier, Jean Duvignaud et Alain Touraine.

12. Corpus élaboré à partir des manuels de Jean-Pierre Durand, Robert Weil, 2006, Jean-Michel Berthelot, 2000, Michel De Coster et François Pichault, 1998, François Vatin, Alexandra Bidet, Thierry Pillon, 2001, Marcelle Stroobants, 2010 (2003) Jean-Pierre Durand, Thierry Pillon, François Vatin, 2007 (2003), Sabine Erbes Seguin, 1999, Michel Lallement, 2007.

13. Textes de Michel De Coster, François Pichault, Margaret Maruani, Sabine Erbes Seguin, François Vatin, Alexandra Bidet, Thierry Pillon, Georges Friedmann, Alain Touraine, Pierre Naville, Jean-René Tréanton, Michel Crozier, Serge Mallet, Bernard Mottez, Michel Verret, Philippe d'Iribarne, Jean-Daniel Reynaud, Ehrard Friedberg, Claude Dubar, Pierre Tripiet, Marcelle Stroobants, Michel Lallement.

14. Cf. tableau récapitulatif en fin d'article.

15. Schaeffer en dégage plusieurs types (Schaeffer, 2005), mais nous ne parlerons de *fiction* qu'au singulier, sans discuter la notion.

16. Sur ces points cf. Gérard Genette, 1982.

17. La classification intéressante que Gilles Menegaldo dégage de son étude de l'intertextualité du film : allusions, citations implicites, explicites et « fausses citations explicites », lui permet d'aborder des questions relatives au fonctionnement narratif du film, notamment aux modes d'interaction entre film cité et film citant, comme l'hommage ou la parodie (Menegaldo, 2009).

18. On a inclus dans ce repérage ce que Genette nomme *paratexte*, au sens de *ce qui intervient dans l'entourage du texte principal* (épigraphe, note de bas de page, bibliographie, quatrième de couverture par exemple).

19. Alain Touraine, Michel Wieviorka, François Dubet, 1984, 124-125.

20. Pierre Bourdieu, 1979, 241.

21. Alexandra Bidet, Thierry Pillon, François Vatin, 2001, 275.

22. « Imaginaire » au sens donné par Duvignaud à ce terme.

23. Thierry Pillon, François Vatin, 2003, 213.

24. Raymond Boudon, 1990, 180.

25. Dans *Qui a tué Harry ?*, Harry n'est pas mort ; dans *L'assassin habite au 21*, il s'agit de trois assassins au lieu d'un.

26. Selon la terminologie utilisée notamment par Bernard Lahire, 2005, 2011.

27. Que ce soit dans une perspective sociologique ou historique, cf. par exemple Joao Sousa Cardoso, 2007 ; Amal Bou Hachem, 2007, Ronald Hubscher, 2007.

28. Mouloud Boukala et François Laplantine, 2006.

29. Cf. par exemple le dispositif de recherche mis en place par Pascal Cesaro et Pierre Fournier consistant à chercher à susciter des commentaires à partir de la confrontation des enquêtés aux expériences des personnages de la fiction, afin d'accéder au sens que les personnes donnent au réel (Cesaro, Fournier, 2015, 2019).

30. Pour la notion d'intertextualité cf. Julia Kristeva, 1969, Antoine Compagnon, 1979, Michael Riffaterre, 1979, Gérard Genette, 1982.
31. Sur les notions de lecteur-modèle cf. Umberto Eco (1985), 1979 et d'horizon d'attente cf. Hans Robert Jauss, 1978.
32. Ces questions ont été traitées dans Ellena, 1996, 1998, 2009.
33. Cf. Wolf Lepenies, 1990.
34. Michel Butor, 1960.
35. Virtuel au sens utilisé par Fabienne Soldini dans son travail sur les capacités cognitives mobilisées par le lecteur, en référence en particulier aux travaux d'Umberto Eco (le texte comme co-construction de sens, *Lector in fabula*, 1985, Soldini Fabienne, 1996 : 75-103.
36. On peut distinguer plusieurs sortes de vérités. Vérité *naturelle*, descriptive, vérité *historique*, plutôt interprétative, et vérité *fictionnelle*, où c'est aussi le destinataire, en tant qu'il s'inscrit dans un cadre énonciatif, qui valide le récit fictionnel et lui accorde une valeur de vérité.

RÉSUMÉS

L'article proposé a pour objectif de décrire et d'analyser le rapport que les sociologues entretiennent avec le cinéma de fiction à travers leurs références à des films, réalisateurs ou personnages de films de fiction dans leurs textes, et de s'interroger sur cet usage en le replaçant dans le cadre de la méthode sociologique, tout en pointant les interrogations épistémologiques qu'il soulève. Quatre types de références sont exposés, qui sont autant de statuts accordés à ces œuvres : document, illustration schématique, support de réflexions méthodologiques ou épistémologiques ou connaissance du monde social. Mais *comment et pourquoi* est-il possible de retrouver des dimensions du social dans les œuvres de fiction ? Capacités de modélisation de l'œuvre de fiction, « décision de vraisemblance », par-delà la question cinématographique se posent en filigrane plusieurs questions relatives à l'administration de la preuve : méthodologiques (l'enregistrement de l'image et du son et l'usage des techniques du récit dans les méthodes en sciences sociales) et épistémologiques (narration et modèle dans le raisonnement sociologique ; « vérités de la fiction »).

The proposed article aims to describe and analyze the relationship that sociologists have with fictional cinema through their references to movies, directors or fictional characters in their texts, and to question this use in placing it within the framework of the sociological method while pointing out the epistemological questions that it raises. Four types of references are exposed, which are all different statuses granted to these works: document, schematic illustration, support for methodological or epistemological reflections or knowledge of the social world. But how and why is it possible to find dimensions of the social in works of fiction? Ability to model the work of fiction, "decision of plausibility", beyond the cinematographic question, several questions relating to the administration of evidence are raised in the background: methodological (recording the image and sound and the use of storytelling techniques in social science methods) and epistemology (storytelling and model in sociological reasoning; "truths of fiction").

INDEX

Mots-clés : sociologie, cinéma, fiction, intertextualité

Keywords : sociology, cinema, fiction, intertextuality

AUTEUR

LAURENCE ELLENA

Laurence Ellena, maîtresse de conférences à l'université de Poitiers depuis 2002, est sociologue de l'art, de la culture et de la connaissance. Elle est co-responsable depuis 2020 du master ERD Écriture et réalisation documentaires (CREADOC) à Angoulême. Ses recherches portent principalement sur les relations entre fictions et sciences sociales, et sur la réception des biens culturels. Elle a notamment publié *Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre* (L'Harmattan, 1998) ; en co-direction avec Pierig Humeau et Fanny Renard, *La Reconnaissance à l'œuvre. Luttres de classement artistique, processus, ambivalence* (PULIM, 2017) ; avec Christine Baron, *Savoirs de la fiction* (PUR, coll. « La Licorne » n° 133, 2020) ; avec Björn-Olav Dozo et Denis Saint-Amand, « De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du *cursus honorum* artistique et littéraire » (*CONTEXTES* [En ligne], n° 17, 2016).